

Une écriture cinématographique?

Jacqueline Viswanathan

Volume 26, numéro 2, automne 1993

Le scénario de film

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501040ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501040ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Viswanathan, J. (1993). Une écriture cinématographique? *Études littéraires*, 26(2), 9–18. <https://doi.org/10.7202/501040ar>

Résumé de l'article

Cet article analyse les énoncés des parties narrativo-descriptives qui font du scénario un texte *sui generis* à vocation filmique. Après avoir brièvement examiné le métalangage technique et la forme, l'auteure souligne un aspect généralement ignoré des manuels : l'organisation et la focalisation suivant la réception d'un spectateur fictif. On peut distinguer divers styles dans l'histoire du scénario : le scénario technique domine à l'époque du tournage en studio, la « forme filmique » quand le réalisateur devient tout-puissant ; enfin, le scénario actuel, soulignant les réactions d'un spectateur imaginaire, est destiné à évoquer pour les producteurs l'effet du film sur le public.



UNE ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE ?

Jacqueline Viswanathan

■ Professeure de littérature et spécialiste de littérature comparée, je m'intéresse aussi tout particulièrement au scénario. Où puis-je me situer dans le domaine des études cinématographiques et, en particulier, des études sur le scénario ? La réponse à cette question n'est pas facile. Je me trouve coincée entre deux domaines qui non seulement communiquent peu mais même s'excluent réciproquement.

D'une part, les « littéraires » refusent d'admettre le scénario dans leur canon. La raison principale de ce mépris est le caractère transitoire et utilitaire d'un texte qu'on dit « sans style » et qui n'a que rarement droit à la consécration de l'imprimé. Les quelques études contestant ce point de vue peuvent encore se compter sur les doigts d'une main. Parmi celles-ci, on peut citer *The Screenplay as Literature* de Douglas Garrett Winston et l'article de Jacqueline Van Nypelseer « la Littérature de scénario », qui plaident la cause du scénario avec des argu-

ments fort convaincants. Cependant, toutes les études de textes ou de scénaristes particuliers, par des spécialistes de littérature ou des comparatistes, traitent d'adaptations de romans ou s'intéressent uniquement aux romanciers-scénaristes¹. Si les textes de théâtre occupent une place de choix dans les études littéraires, les scénarios originaux n'y ont pas encore droit de cité.

La critique spécialisée de scénario se distingue de la majorité des études cinématographiques en ce qu'elle se compose presque exclusivement de manuels pratiques destinés à enseigner, aux aspirants-scénaristes, les ficelles du métier. Parmi leurs conseils, le premier, le plus fréquent, est de pratiquer une « écriture cinématographique ». Ce mot d'ordre va presque toujours de pair avec un rejet péremptoire de ce que les spécialistes du scénario appellent une « écriture littéraire ». Ainsi, dans *Exercice du scénario*, manuel publié en 1990 par la

1 Dans la revue *Literature/Film*, par exemple, la grande majorité des articles traitent de films adaptés de romans. Il existe des études sur les scénarios de William Faulkner, de Malcolm Lowry, de Harold Pinter, de Jean Giono, de Jean-Paul Sartre, etc., mais, à ma connaissance, le seul livre consacré à un scénariste qui ne soit pas aussi « écrivain » est celui de Tom Stempel : *Screenwriter. The Life and Times of Nunnally Johnson*.

Fondation européenne des métiers de l'image et du son, Jean-Claude Carrière déclare que

le scénario est une écriture de passage, de transition et du fait même de son effacement, de son humilité, la plus difficile de toutes les écritures connues. Car elle doit sans cesse se méfier d'elle-même, de ses excès, du mirage-littérature, échapper au charme des phrases, à la séduction des mots (p. 14).

Tout bon scénariste devrait donc se plier à une sorte d'ascèse de l'écriture pour se rapprocher du médium filmique en purifiant le texte de toutes les fioritures de style qui seraient caractéristiques de la littérature.

Si l'on adopte une approche non pédagogique, tout ou presque reste encore à faire dans le domaine des études sur le scénario. C'est pourquoi il faut noter l'originalité et l'importance des recherches d'Esther Pelletier et d'Isabelle Raynauld qui analysent en profondeur la production du texte au lieu de se cantonner dans les conseils pratiques. Il me paraît aussi utile de mettre en question certains lieux communs, en usage dans les manuels, qui prennent pour acquises des notions abandonnées depuis longtemps par la critique, telles que l'équation entre littérature et fioritures de style. La critique de scénario pourrait également s'inspirer des études littéraires en adoptant un point de vue plus empirique, moins didactique. Car il est indispensable de fonder la théorie sur les textes existants plutôt que d'établir *a priori* les règles d'un scénario-modèle, comme le font souvent les manuels. Devant la réalité

des pratiques textuelles, on se rend vite compte de la diversité des styles scénariques et de leur évolution au cours de l'histoire du cinéma. Pas plus pour le scénario que pour le roman ou le cinéma, il n'est *une* écriture cinématographique mais bien de multiples façons de rechercher cette adéquation, difficile entre toutes, entre l'écriture et la forme filmique.

Armée de ma panoplie de critique littéraire, je me propose donc, par l'analyse de scénarios authentiques², de nuancer et, peut-être, de clarifier le discours didactique des manuels en cherchant à définir, de façon plus précise, le sens de certaines expressions consacrées comme « écriture cinématographique ». Quel rapport y a-t-il entre la forme de ce texte écrit qu'est le scénario et le film imaginaire ? Film imaginaire en effet, car je ne m'intéresse pas aux découpages après montage ou aux descriptions de films déjà réalisés que publie, par exemple, *l'Avant-scène*. J'entends *écriture* dans son sens restreint, c'est-à-dire mise en mots, mise en discours. Je chercherai à caractériser l'énonciation et le style qui font du scénario un texte *sui generis* à vocation filmique. Je me limiterai aux sections narratives décrivant les plans et les séquences et laisserai de côté le dialogue où le passage de l'écrit à l'oral, bien qu'il implique aussi une profonde transformation, n'entraîne pas le même processus de transsémiotisation. Je laisserai aussi de côté toutes sortes d'aspects essentiels de la mise en forme au niveau du récit ou de l'histoire qui font déjà

2 L'authenticité du texte est importante car de nombreux auteurs de manuels fabriquent leurs propres modèles pour mieux illustrer leurs propos.

UNE ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE ?

partie du scénario et subsistent dans le film³. Je voudrais montrer que, même si les passages narrativo-descriptifs ou didascalies du scénario s'effacent derrière les images, leur style, leur formulation sont, n'en déplaise aux auteurs de manuels de scénario, d'une très grande importance. La question posée est donc : peut-on dire que l'écriture du scénario intègre ou reflète, par le mode de présentation du monde fictif, des aspects propres au médium filmique ? Il ne sera pas question ici du scénario technique ou cahier de production, mais de la continuité dialoguée.

Cinématographique, l'écriture du scénario l'est, semble-t-il, de trois façons fort différentes qui se manifestent dans trois types d'énoncés se référant à des stades distincts du processus de création du film. La plupart des scénarios contiennent ces trois types d'« écriture cinématographique » mais suivant des proportions très différentes.

Le métalangage technique

L'extrait suivant est un bon exemple de scénario où domine le langage technique :

FADE IN

EXT. ENTRANCE MERIWETHER HOSP. DAY.

1. MED. SHOT on a cab parked at the curb.

INT. CAB. DAY.

2. MED. SHOT on nurse standing outside cab.

EXT. CAB AT CURB. DAY.

3. REVERSE ANGLE.

The cab pulls away and out of the frame. The nurse turns

to the hospital entrance and walks to it, the CAMERA TRUCKING IN to her. As she disappears in the entrance, the CAMERA CONTINUES TO GO IN for an EXT. CLOSE-UP on the sign, MERIWETHER HOSPITAL.

DISSOLVE (Lewis Herman, p. 174).

Ce métalangage technique, on l'a souvent dit, a une valeur illocutoire performative puisqu'il constitue une série de directives pour le tournage. L'importance et la fréquence de ces directives peuvent varier énormément de mouture à mouture, de scénario à scénario, d'époque à époque et de pays à pays. Aux États-Unis, les scénarios commerciaux de la première moitié du siècle étaient d'une extrême précision, spécifiant méticuleusement les détails de la prise de vue et du montage ; ceux du groupe de Thomas Ince sont bien connus à cet égard. L'efficacité cinématographique de ces performatifs dépend de la précision d'une terminologie qui, curieusement, ne s'est ni enrichie ni modifiée depuis cinquante ans. Même si les appareils se sont complètement transformés, le vocabulaire de la prise de vue utilisé dans les scénarios n'a guère changé. C'est un sujet qu'abordent peu de manuels, qui se contentent la plupart du temps de reprendre sans commentaire la terminologie technique traditionnelle.

Un des aspects les plus marquants de l'évolution de l'écriture du scénario est l'abandon, sauf dans le dernier découpage utilisé pour le cahier de production, de ce métalangage technique. Par un renversement spectaculaire, on

3 Pour les conseils concernant la structure du récit, les manuels d'écriture du scénario empruntent la plupart de leurs modèles au schéma aristotélicien traditionnel et semblent ignorer totalement la narratologie contemporaine. Voir, par exemple, les livres de Syd Field et Linda Seger. Michel Chion, tout en s'inspirant des manuels américains, est plus ouvert aux apports de la critique moderne.

trouve maintenant dans les manuels des injonctions aussi catégoriques que, en majuscules : « DO NOT USE CAMERA ANGLES ! » (Kerry Cox et Jürgen Wolff, p. 15.) Le scénariste peut-il pratiquer une écriture cinématographique indépendamment de l'utilisation d'un métalangage technique ? La forme du scénario peut-elle imiter certains traits caractéristiques du médium-cible ? Qu'il puisse exister un certain isomorphisme ⁴ entre la forme de l'expression dans le scénario et la forme filmique, c'est là une possibilité à laquelle croient fermement de nombreux scénaristes ⁵ et professeurs de scénario. C'est aussi une question passionnante pour les sémiologues puisqu'elle implique un rapport entre deux médias différents. L'aspiration à une « écriture de forme cinématographique » s'est intensifiée quand les scénaristes ont renoncé à stipuler explicitement les modalités de la mise en scène. Ils peuvent ainsi influencer subrepticement le réalisateur, au niveau même du style et de la forme.

Une écriture mimétique ?

Existe-t-il, comme le déclarent les manuels, un style « scénarique », cinématographique, qui se distingue diamétralement du style littéraire ? Il est évident que la majorité des scénaristes adoptent, dans leurs didascalies, un style conventionnel, facilement reconnaissable, qui se caractérise par les traits suivants : usage du présent, syntaxe simple, absence de coordination et de phrases complexes, absence de

marques de l'énonciation. Il ne s'agit donc pas simplement d'éviter toute fioriture de style mais de renoncer à ces aspects du langage : système des temps, utilisation de la première personne du singulier, articulations syntaxiques, marques subjectives d'expressivité qui ne se prêtent pas au passage de l'écrit à l'écran. Il faut toutefois noter que la langue et le style du scénario ne sont ici cinématographiques que par omission.

Le scénario se rapproche-t-il du médium filmique par d'autres aspects de l'énonciation ? Pierre Maillot, dans son livre intitulé d'ailleurs *l'Écriture cinématographique*, cite ces deux phrases comme exemples : « Penché sur son bureau, il écrit nerveusement » et « Sa main court nerveusement sur le papier » (p. 13) ; la première évoquerait un plan américain, la seconde, un plan rapproché, sans qu'il soit besoin de recourir à des termes techniques. Le scénariste peut donc pratiquer une écriture véritablement cinématographique en exploitant les ressources du langage pour l'expression de l'ocularisation et la focalisation qui sont aussi parties intégrantes du médium filmique. Il est de nombreux autres exemples de mimèsis de la forme filmique : la recherche d'une équivalence entre le découpage des phrases et le découpage par plans ou la notion d'une approximation entre longueur du texte (nombre de pages) et temps filmique. Les scénaristes du cinéma expressionniste allemand du début du siècle, Carl Mayer par exemple, sont

⁴ C'est le terme utilisé par Pierre Maillot dans *l'Écriture cinématographique*.

⁵ Voir notamment les commentaires de scénaristes connus dans *Scénaristes au travail* de Christian Salé et les numéros spéciaux sur le scénario des *Cahiers du cinéma* et de la *Revue de l'Université de Bruxelles*.

d'admirables praticiens de ce type d'écriture cinématographique :

À travers les branchages
Une étendue marécageuse au bord de l'eau
Et puis, allant et venant,
Le sac à la main,
Une femme.
On dirait qu'elle inspecte les alentours
Mais il semblerait qu'elle l'ait aperçu
car
Elle ouvre rapidement son sac
Se farde encore une fois à la lueur de la lune
réajuste son décolleté
souceuse de l'effet produit...
(Reinhart Hempel et Carl Mayer, p. 48.)

Ce découpage invisible n'est évidemment cinématographique que par approximation. Les alinéas ne correspondent pas exactement à des plans filmiques mais donnent au texte une qualité toute poétique qui se retrouve aussi dans les scénarios de Marguerite Duras et de Serge Eisenstein.

Cependant, malgré le désir manifeste des scénaristes de rendre l'écriture du scénario aussi proche que possible du médium filmique, on est frappé, comme dans le domaine de la terminologie technique, par le peu de succès de certaines tentatives cherchant à modifier le format traditionnel. Celui-ci est en effet très proche de celui de la pièce de théâtre qui, lui-même, a à peine changé depuis plusieurs siècles. Par exemple, les colonnes parallèles pour le dialogue et l'action, qui miment la synchronie des images et du son, ont pratiquement disparu des scénarios contemporains.

Lire le scénario

La hantise d'une écriture transparente, « sans style », mimant la forme du référent filmique, qui existerait en dehors du schéma communicatif caractéristique de toute énonciation langagière, a conduit les auteurs de manuels de scénario à ignorer l'inscription du lecteur-spectateur dans le texte ⁶.

Les sections narrativo-descriptives, qui deviennent d'ailleurs de plus en plus développées dans les scénarios récents, donnent, en effet, moins une évocation visuelle de chaque plan qu'une lecture des séquences du film imaginaire. La fonction signifiante et pas seulement descriptive de ces passages est particulièrement évidente pour les *establishing shots* ou séquences initiales qui établissent les coordonnées fondamentales du monde imaginaire. Dans cette description inaugurale du scénario des *Portes tournantes* de Jacques Savoie et Francis Mankiewicz, les scénaristes construisent la diégèse suivant trois isotopies qui soutiendront tout le film et que j'ai mises en relief en utilisant des caractères typographiques différents : l'âge, l'opposition jeunesse/vieillesse et le contraste entre générations (énoncés soulignés), la race, l'opposition entre Noirs et Blancs (en caractères gras) et le troisième terme qui permet de transcender ces oppositions : la musique (en italique) ⁷.

INTÉRIEUR. SOIR. CLUB DE JAZZ (NEW YORK).

Un violoniste noir d'environ 70 ans entouré de musiciens

⁶ À l'exception de l'article d'Isabelle Raynauld, « le Lecteur/spectateur du scénario » (1991).

⁷ Voir à ce sujet, mon article « Action. Les Passages narrativo-descriptifs du scénario ».

du même âge, en train de jouer un blues langoureux : « You Don't Kill a Piano Player ». On est au Foxy's, un club de jazz qui a connu ses heures de gloire dans les années quarante. Aujourd'hui, il n'y a que des vieux. Ils sont tous noirs. Seule la pianiste est blanche. C'est Céleste. Elle a environ 75 ans, les cheveux blancs remontés en chignon. Son doigté souple malgré l'âge, lui crée certaines difficultés. De temps à autre, elle cherche le regard complice du violoniste.

CÉLESTE (Voix off)

Tous les soirs, nous faisons de la musique au Foxy's, un club de jazz qui a connu ses heures de gloire il y a longtemps. Pour nous parler, nous avons une langue qui n'est pas celle des autres. Les mots sont là bien sûr, mais l'onde qui nous berce est celle de la musique. Il m'arrive de voir l'émotion quitter son corps et venir tranquillement vers le mien. Les gens qui nous entourent ne comprennent pas. Ils sont dépassés par ce langage qu'ils n'essayaient même plus d'expliquer.

Les regards de PAPA JOHN et de CÉLESTE se croisent. Il lui fait un clin d'œil, elle lui renvoie un sourire. On reste sur le PIANISTE (Savoie et Mankiewicz, p. 2).

Le commentaire en *voice over* qui devait accompagner cette première séquence renforce l'importance de la musique comme lien entre les personnages.

Le scénario est donc avant tout une élaboration conceptuelle⁸ du film, comme le montrent bien ces portraits de personnages qui inaugurent de nombreux scénarios actuels. La description de Karen Dinesen au début du scénario de *Out of Africa*, citée comme exemple dans le manuel tout récent de Margaret Mehring, témoigne d'une évolution récente dans l'écriture du scénario américain. Non seulement on tolère, mais on valorise un style scénaristique qui s'écarte d'une écriture cinématographique à dominante technique ou visuelle :

INTERIOR. A BALCONIED BEDROOM AT MOMBASA CLUB. DAY.

CLOSE ON KAREN DINESEN in profile, glistening, slick with sweat. She drinks champagne, languidly strokes her face and neck, tastes her salt. Idle:

KAREN

When is it they marry us ?

She is 28, aristocratic, rebellious, sardonic: a romantic protecting her heart by acting the realist. Her intellect is substantial, of little value to a woman of her time, her emotions those of a gifted child unloved. Her masks fail to hide her vulnerability; about her always a sense of yearning that is both appetite and hunger (Kurt Luedtke, p. 14).

Film et spectateur imaginaires

On conseille souvent aux aspirants-scénaristes de décrire un film imaginaire pour bien s'assurer de la qualité visuelle de chaque séquence et pratiquer ainsi une écriture véritablement cinématographique. Il s'agit là, sans aucun doute, d'un conseil judicieux. Mais il ne faut pas sous-estimer l'importance du *spectateur* imaginaire comme construit du texte. Les exemples suivants sont tirés d'abord du roman et ensuite du scénario inspiré du roman *les Portes tournantes*.

Ce jour-là, il a installé son chevalet en plein milieu du studio, juste devant le piano. Il s'est agité devant sa toile, comme d'habitude, puis s'est mis à faire de beaux mélanges de couleurs. Ça lui fait toujours le même effet quand il peint réaliste. Il devient très nerveux, s'arrête souvent et réfléchit très fort.

— Mais reste un peu tranquille, Antoine ! Joue-moi quelque chose plutôt, ça te fera pas mourir.

— J'ai pas envie. Je n'aime pas faire semblant de jouer quand tu fais des tableaux (Savoie, p. 27).

9. INTÉRIEUR JOUR. STUDIO

Du coup, on se retrouve devant le tableau. On y voit un piano à moitié esquissé avec un grand espace vide au

⁸ Il me semble qu'il y a aussi un recoupement possible avec l'étude d'Esther Pelletier sur l'organisation du sens au stade du scénario à travers la construction des *patterns*, *sets* et *isolats*.

UNE ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE ?

milieu. De temps en temps, un pinceau y rajoute des couleurs. En arrière-plan, on entend ANTOINE qui fait péniblement des gammes.

BLAUDELLE

Arrête de bouger (Savoie et Mankiewicz, p. 32).

Comme dans la plupart des romans contemporains, le mode de présentation scénique domine déjà dans le roman *les Portes tournantes* et le scénario reprend presque mot à mot les paroles du dialogue. L'adaptation ne correspond donc pas vraiment à un processus de dramatisation mais plutôt à un changement de voix et de focalisation. On passe de la voix d'Antoine, le petit garçon qui est un des narrateurs du roman, à celle d'un narrateur impersonnel. On adopte aussi surtout l'ocularisation/focalisation d'un spectateur ou d'une spectatrice fictive (« On y voit »). À l'organisation du récit par Antoine qui présente les traits distinctifs de la narration écrite rétrospective, le scénario substitue une écriture qui cherche à rendre compte de certains aspects de la réception du film par le public, par exemple, un sens de l'accélération du rythme, rendu par : « Du coup, on se retrouve » et la combinaison des images et du son : « En arrière-plan, on entend ».

Cette dimension pragmatique des descriptions de l'action reste méconnue des manuels. Et pourtant, le scénario n'est pas seulement une épure préparant le tournage, c'est aussi un texte qui balise la participation cognitive du public, public fictif d'un film imaginaire s'entend. Raynauld a montré dans son article, « le Lecteur/spectateur du scénario », que le scénariste peut planifier toute une stratégie du savoir et du non-savoir chez le spectateur.

Le scénario peut aussi décrire, avec une grande force évocatrice, la participation affective du spectateur ou de la spectatrice, comme dans cet extrait de *An Officer and a Gentleman* de Douglas Day Stewart. Dans son manuel, Mehring cite d'ailleurs en exemple ce texte caractéristique du « nouveau scénario » américain :

INTERIOR. THE LARGE INDOOR POOL ON THE BASE. DAY.

We are the first to ride the Dilbert Dunker and we are suddenly shooting at high speed down a steep incline inside a cage-like contraption, painted red. Wham ! We hit water at neck-wrenching speed and go under in a swirl of bubbles ! Wait ! What's happening ? The goddamn cage is turning somersaults ! Which way is up ? Which way is up ? A strange-looking alien in a wetsuit and mask knifes toward us in the water. His hands work to extricate us. We rush toward the promise of light and air at the surface. We can hear our own tortured breathing. Will we make it ? (Dans Mehring, p. 51.)

Le personnage à qui arrive cette aventure n'est même pas mentionné car ce qui compte pour le scénariste, c'est d'évoquer, avec un maximum d'effet, les sensations du spectateur ou de la spectatrice. Cette écriture n'a plus rien de commun avec la technicité des scénarios américains de la première moitié du siècle. La plupart des effets de style traditionnellement proscrits du scénario parce que trop « littéraires » s'y retrouvent, car ils expriment l'affectivité du spectateur. Aucun type de plan, aucun mouvement de la caméra n'est mentionné dans ce passage et pourtant, il s'agit tout de même d'une écriture profondément cinématographique, car seul le médium filmique est capable de créer de telles sensations et de tels sentiments. Le spectateur dont il

s'agit est, bien entendu, tout à fait fictif. C'est un construit du texte. Il n'est ni tout à fait le narrataire ni tout à fait le double du lecteur du scénario. En concrétisant l'intentionnalité de l'auteur, il est le garant de son succès.

Nouveau scénario et *pitching*

La terminologie technique, la mimésis de la forme filmique et la focalisation suivant la figure d'un spectateur construit par le texte caractérisent, chacune à leur façon, l'écriture cinématographique sur le plan de l'énonciation. Elles désignent le scénario comme un texte unique à vocation filmique. Chacune est caractéristique d'une certaine époque de l'histoire du cinéma et de certaines conditions de production. Le scénario technique dominait quand le tournage en studio et le contrôle très strict de la production permettaient et même exigeaient ce genre de planification. L'aspiration à une écriture proche de la forme filmique a répondu au désir du scénariste d'influencer subrepticement le metteur en scène à l'époque où le pouvoir de ce dernier augmentait considérablement. Enfin, la description en fonction de l'expérience d'un spectateur fictif semble avoir pris de plus en plus d'importance dans les scénarios récents (du moins, dans les scénarios américains consultés). Ce type de scénario coïncide avec l'émergence d'un nouveau stade de préproduction où le scénariste doit promouvoir son scénario non seulement devant le producteur mais aussi tout un aréopage de P.D.G. Tout scénario est en stade de « dévelop-

pement » pendant une longue période consacrée au *pitching*, quand il faut convaincre de la qualité et de la viabilité du film à venir. Le film de Robert Altman, *The Player*, dramatise avec brio l'importance de cette nouvelle étape⁹. Le scénario devient alors éminemment lisible et, par conséquent, plus proche dans sa facture d'autres textes de fiction, comme le roman. Mais surtout, pour convaincre les commanditaires, il évoque l'effet du film sur un spectateur fictif qui comprend tout et réagit conformément aux intentions de l'auteur ; le producteur ou la productrice veut en effet miser sur les réactions du public.

Il faudrait cependant souligner les limites de la conception du spectateur fictif dans le texte du scénario. Quand Michael Cimino écrit dans *Heaven's Gate* : « Champion puts on his hat, strikes a pose in the mirror. He smiles but we feel — as we should throughout the film — a striking contrast between this first-generation American and the gentleman Averill » (dans Stempel, 1991, p. 230 ; c'est moi qui souligne), la petite phrase « as we should throughout the film » est très révélatrice. L'ambiguïté de l'auxiliaire modal « should » traduit, peut-être inconsciemment, tout ce que de tels commentaires ont d'aléatoire. Il faut admettre que le scénario ne rend que très partiellement compte du vécu du spectateur. Le film introduit tout le foisonnement de la diégèse, toute l'ouverture apparente de la signification qui en fait une expérience esthétique bien plus satisfaisante que la lecture d'un scénario. Une comparaison

9 Tom Stempel décrit bien ce stade de la production cinématographique (1991).

UNE ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE ?

entre scénario et film montre que, non seulement il y a presque toujours de nombreux changements entre les deux (ainsi, la séquence initiale du scénario des *Portes tournantes* n'apparaît pas dans le film), mais aussi que la description de parties qui paraissent avoir été

filmées telles qu'écrites ne correspond que très partiellement à notre expérience personnelle de ces mêmes séquences. C'est que l'« écriture cinématographique », quelles que soient les voies qu'elle emprunte, est destinée à rester toujours une approximation.

Références

- Cabiers du cinéma*, 371-372 (*l'Enjeu scénario*), mai 1985.
- CARRIÈRE, Jean-Claude et Pascal BONITZER, *Exercice du scénario*, Paris, FEMIS, 1990.
- CHION, Michel, *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du Cinéma/INA, 1985.
- COX, Kerry et Jürgen WOLFF, *Successful Scriptwriting*, New York, Dood-Mead, 1989.
- FIELD, Syd, *The Screenwriter's Workbook*, New York, Dood-Mead, 1987.
- HEMPEL, Reinhart et Carl MAYER, *Ein Autor schreibt mit der Kamera*, Berlin, Henschel Verlag, 1968.
- HERMAN, Lewis, *A Practical Manual of Screenplaywriting for Theater and Television Films*, New York, Meridian (New American Library), 1952.
- LUEDTKE, Kurt, *Out of Africa*, Film Script Archives, MGM, 1985.
- MAILLOT, Pierre, *l'Écriture cinématographique*, Paris, Klincksieck, 1989.
- MEHRING, Margaret, *The Screenplay. A Blend of Film Form and Content*, Boston, Focal Press, 1991.
- PELLETIER, Esther, *Écrire pour le cinéma. Le Scénario et l'industrie du cinéma québécois*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1992.
- RAYNAULD, Isabelle (1990), *le Scénario de film comme texte. Histoire, théorie et lecture(s) du scénario de George Méliès à Marguerite Duras et Jean-Luc Godard*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris VII.
- (1991), « le Lecteur/spectateur du scénario », dans *Cinémas*, 2, 1 (automne 1991), p. 27-41.
- Revue de l'Université de Bruxelles*, 1-2 (*Autour du scénario*), 1986.
- SAVOIE, Jacques, *les Portes tournantes*, Montréal, Boréal, 1984.
- et Francis MANKIEWICZ, *les Portes tournantes*, manuscrit déposé à la Cinémathèque québécoise, 1986.
- SEGER, Linda, *Making a Good Script Great*, New York, Dood-Mead, 1987.
- STEMPEL, Tom (1980), *Screenwriter. The Life and Times of Nunnally Johnson*, San Diego, A.S. Barnes.
- (1991), *Framework. A History of Screenwriting in the American Film*, New York, Fred Ungar Books (Continuum).
- VAN NYPELSEER, Jacqueline, « la Littérature de scénario », dans *Cinémas*, 2, 1 (automne 1991), p. 93-119.
- VISWANATHAN, Jacqueline, « Action. Les Passages narrativo-descriptifs du scénario », dans *Cinémas*, 2, 1 (automne 1991), p. 7-27.
- WINSTON, Douglas Garrett, *The Screenplay as Literature*, Rutherford (New Jersey), Dickinson University Press, 1973.